Alfred-Georges REGNER

Amiens, 1902 - Bayeux, 1987

peintre-graveur

Conseil Général
Calvados

Direction des Archives du Calvados
Conseil général du Calvados - octobre 2007

Alfred-Georges REGNER

Amiens, 1902 - Bayeux, 1987

peintre-graveur

Livret de l'exposition commémorative
du 20e anniversaire de la disparition de l'artiste,
réalisée à la Chapelle de la Tapisserie de la Reine Mathilde
à Bayeux
du 10 juillet au 10 septembre 2007

par
Louis Le Roc'h Morgère
Directeur des Archives du Calvados

avec la collaboration de
l'Association des Amis d'Alfred-Georges Regner (a.a.A.G.R.)

Photographie
Yves Le Roux

Maquette
Catherine Montaigne
Didier Paillard

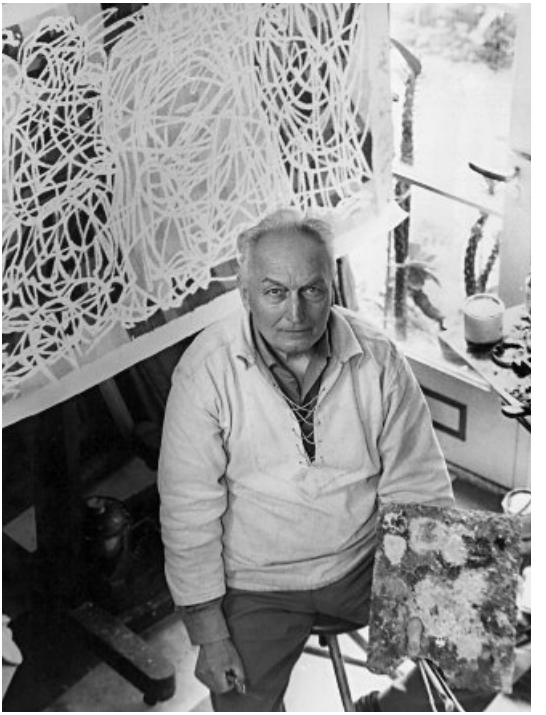
Direction des Archives du Calvados

Conseil Général
Calvados

2007

Alfred-Georges Regner dans son atelier de Fontainebleau, en 1955, devant la *Mise au tombeau (I)*.

C.R. n° 209, p. 88



Alfred-Georges Regner dans son atelier de Bayeux, en 1971, devant *Le gardien du sérail*

C.R. n° 360, p. 134

Illustration de la couverture :

La cathédrale de Bayeux, 1937, *Huile sur toile, 50 x 73 cm, s.b.d.*

C.R. n° 54, p. 54 / p. 28

INTRODUCTION

Né à Amiens le 22 février 1902, Alfred-Georges Regner est le troisième fils de Pierre-Louis Regner, professeur d'allemand au collège jésuite d'Amiens et de Célina Puget (descendante du célèbre sculpteur).

De 1915 à 1917, Alfred fait ses études au collège jésuite, avec quelques interruptions dues à sa santé fragile ; ses parents encouragent ses goûts artistiques. En 1917, la famille évacue Amiens pour gagner l'Eure (Le Thuit-Signol) ; son père meurt de la grippe espagnole. En 1919, sa mère retourne à Calais, sa ville natale ; Alfred devient dessinateur en dentelles et suit, de 1920 à 1927, les cours de l'Ecole des Arts décoratifs de Calais.

En 1925, il rencontre Henry Lhotellier qui sera un fidèle ami. De 1927 à 1929, il fait son service militaire au 4e Zouaves à Tunis.

En 1929, il est reçu au Salon d'Automne.

Cette année-là, il quitte définitivement Calais pour Paris. Il devient répétiteur au collège Charlemagne. En 1932, il obtient le diplôme de l'Ecole nationale des Arts décoratifs et, le 10 octobre, il épouse Jeanne Heurtevent, d'origine bretonne[1], dont le parrain Jean-Baptiste Delalande, pharmacien, habite à Bayeux. Il est nommé professeur de dessin au collège Mariette à Boulogne-sur-Mer et donne des cours à l'Ecole des Beaux-Arts de la ville.

En 1935, il est reçu au Salon des Artistes français (dont il devint sociétaire en 1937).

En 1936, il se brise les jambes dans un accident de voiture en Normandie et passe quelques mois en rééducation à Saint-Côme-de-Fresné.

De retour à Boulogne-sur-Mer en 1938, il est mobilisé en 1939 et fait passer sa famille à Bayeux.

En 1941, il est nommé au collège Carnot de Fontainebleau. A cette époque, il s'initie à la gravure.

En 1946, il expose au Salon des Surindépendants. Il connaît à cette époque une grave dépression nerveuse, gardant la chambre pendant plusieurs mois ; il découvre alors le dessin automatique et abandonne la peinture figurative. En 1950, il suit des leçons de Françoise Dolto.

Il reçoit les Palmes académiques en 1951. Plus tard, en 1954, professeur au lycée international du SHAPE (Fontainebleau), il enseigne le dessin industriel dans les classes préparatoires aux grandes écoles. En 1960, il est nommé au lycée

1 Elle naquit à Roz-Landrieux (Ille-et-Vilaine) en 1913.

Maison d'Alfred-Georges Regner
30, rue du Docteur-Michel à Bayeux.

Colbert (Paris). Deux ans plus tard, il prend sa retraite et quitte Fontainebleau pour Bayeux. Il y organise le premier Salon de la Gravure originale en 1970 ; Robert Hamon et Henry Lhotellier y participent.

A partir de 1982, la santé d'Alfred Regner se détériore ; une exposition rétrospective a lieu au musée Baron-Gérard de Bayeux en 1985. Deux ans plus tard, il décède à Bayeux le 20 septembre.

En 1985, A.-G. Regner n'avait voulu présenter que la deuxième partie de son œuvre, sa seconde manière. L'exposition présentée cette année à Bayeux, pour marquer le vingtième anniversaire de sa disparition, retrace l'ensemble du parcours de l'artiste, aussi contrasté qu'un *Janus bifrons*. Elle n'a été possible que grâce au concours de la famille de l'artiste qui a prêté la majorité des œuvres, complétées par les collections du Musée Baron-Gérard et de la Direction des Archives du Calvados.

La mise à disposition de la chapelle de la Tapisserie par la Municipalité de Bayeux a favorisé le retentissement de l'exposition qui a été visitée par quelque six mille personnes en deux mois.

Le présent livret ne saurait donner qu'un aperçu de l'œuvre de Regner. Pour en savoir plus, le lecteur pourra consulter le beau *Catalogue raisonné*[2] publié par l'Association des amis d'Alfred-Georges Regner chez Somogy éditions d'art en 2002, auquel nous renvoyons systématiquement dans les planches qui suivent.[3]

La dernière partie de ce livret comprend le *Traité de dessin* de Regner, jusqu'à présent inédit, où l'on peut découvrir la pensée complexe, parfois quelque peu ésotérique, d'un artiste plus profond que connu.

Louis Le Roc'h-Morgère
Conservateur général du patrimoine

2 240 p., plus de 500 références.
3 Nous indiquons le numéro de l'œuvre, la page de la notice et, ensuite, le cas échéant, la page où figure la reproduction.

A. REGNER DU SOIR... ESPOIR.
1977
Pointe sèche, 12,7 x 9 cm

C.R. n° 501, p. 194

A.-G. REGNER VU PAR SON AMI HENRY LHOTELLIER

Henry Lhotellier, qui a fait une carrière de peintre, de graveur et de maître verrier, est certainement celui qui a le mieux connu Regner, l'homme et le peintre. Il a exposé régulièrement au Salon des Réalités Nouvelles et fut un grand ami d'Herbin.

L'ensemble de l'œuvre d'Alfred-Georges Regner, malgré l'opposition apparente de deux grandes périodes, la première figurative (1915-1945) et la seconde que l'on peut qualifier d'"automatique" (1945-1986), apparaît cependant comme d'une continuité et d'une cohésion exemplaire. Aussi, plutôt que de la cloisonner en périodes, convient-il mieux de rechercher le fil conducteur qui, depuis les débuts du peintre, jusqu'à l'épanouissement final, relie des expériences qui, peu à peu, reconstruiront et enrichiront l'œuvre jusqu'à son accomplissement. Déjà, en 1925, le "Combat des Walkyries", peinture automatique, prouve qu'il avait dès lors pris conscience de ce à quoi il devait parvenir. Que cette peinture n'ait pas eu de suite à l'époque, montre bien que le fruit de l'arbre ne peut être cueilli qu'après un long travail de soins, d'élagage et de taille. Le "Combat des Walkyries", prémonitoire, montrait le chemin. Regner l'a pris, et ce chemin n'est pas facile : les embûches, le doute, les épreuves inattendues y surgissent souvent, mais, celui qui les surmonte n'en sort que plus fort et pourvu d'une conscience accrue. Ce parcours opiniâtre, jamais interrompu, avec, au bout, le résultat entrevu dès le départ, est particulièrement remarquable. Le Regner que j'ai connu en 1925 était déjà le même que celui de 1987, mais lentement, avec patience et obstination, il fallait créer l'œuvre, lui assurer sa matérialité, la perfectionner sans cesse et l'enrichir de sa personne profonde et du trésor caché de son subconscient ; longue opération, au cours de laquelle, s'affichant sans cesse et par une mystérieuse alchimie, l'opérant devient l'œuvre elle-même. Ainsi, faut-il tailler les pierres avant de construire la cathédrale.

De la technique, il a expérimenté toutes les ressources mais il en retient et adapte ce qui convient à sa voie personnelle. Au départ, il se confie au seul dessin automatique : "Mes dessins, préalables à toute peinture, sont des dessins automatiques. C'est-à-dire que je m'efforce de ne penser à rien et je laisse mon crayon tracer tout ce qu'il veut sur la feuille de papier. Ensuite, je regarde ce que j'ai fait, je cherche à lire des formes, en un mot, je me projette comme dans le test

de Rorschach". Le sujet (si l'on peut dire) de la peinture devenant évident et s'imposant, il établit, d'après les grandes lignes du dessin automatique, ce qu'il nomme des écrans : répartition des zones d'ombre et de lumière. Ces zones sont recouvertes d'une sorte de damier irrégulier de couleurs vives qui constituent la base de la peinture et permettront, sous les couches ultérieures et par transparence, de créer cette lumière “palpitante” qui semble émaner de la matière même.

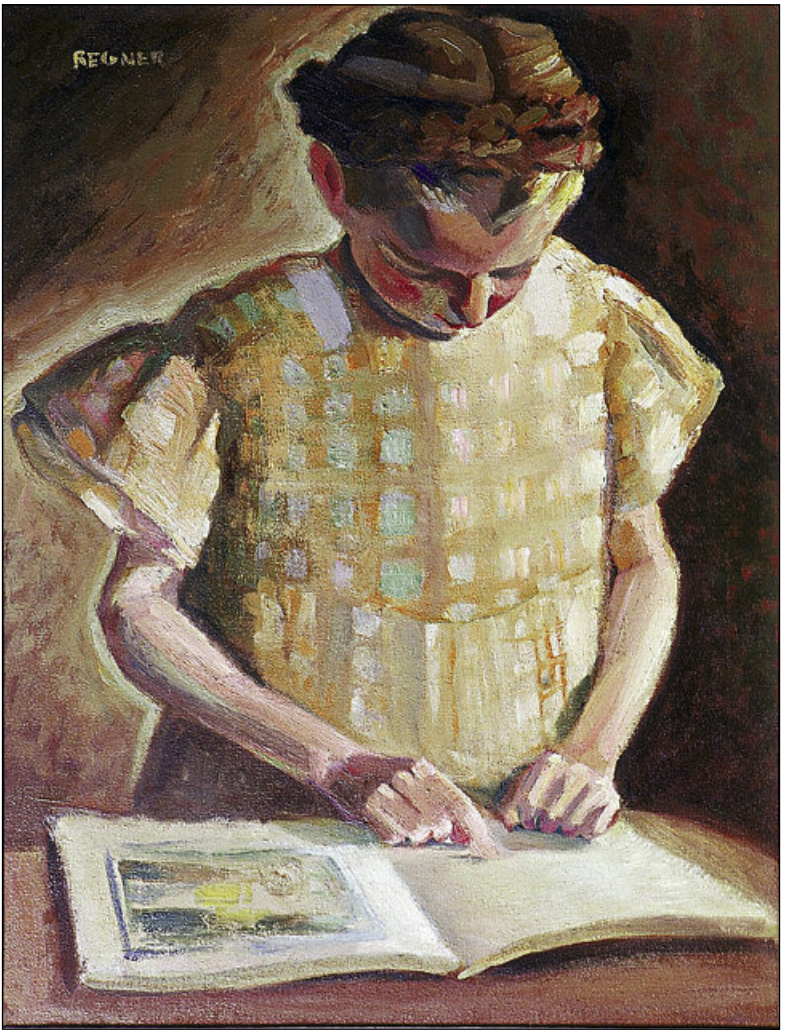
Ensuite le dessin automatique est très exactement reporté à la craie sur ce fond et sera repris en demi-pâtes blanches. Finalement, formes et personnages seront exprimés et définis par un subtil travail de pâtes légères, de glacis et par une couleur "tirée", la brosse effleurant les aspérités de la surface, créant un épiderme précieux et vibrant. Le médium employé assure une très grande solidité de la matière; il permet d'éviter le vernis, source de jaunissement et présentant des risques lors d'un éventuel dévernissage. Sa recette provient d'un grimoire de Marie l'alchimiste et consiste en huile de lin à laquelle on ajoute une gousse d'ail et qu'on laisse lentement se purifier à la lumière solaire.

Le poulailler-colombier transformé en atelier à Bayeux.

C.R. p.22

Autoportrait
1924
Huile sur toile, 46 x 38 cm, s.b.d.

C.R. n° 19, p. 50 / p. 33



Nicole lisant, la petite liseuse
1943
Huile sur toile, 61 x 46 cm, s.h.g.

C.R. n° 90, p. 61

Présenté dans "Enfances normandes", exposition des Archives du Calvados au château de Bénouville, été 2007

La lecture - Jeanne lisant
1934
Huile sur toile, 46 x 60 cm, s.b.g.

C.R. n° 32, p. 52

La sieste - Jeanne assoupie
1943
Huile sur toile, 81 x 60 cm, s.b.d.

C.R. n° 109, p. 65 / p. 26

Le melon
1935
Huile sur toile, 50 x 65 cm, s.b.d.

C.R. n° 39, p. 53 / p. 30

Sept poires - Poires et flacon de calvados
1943
Huile sur toile, 46 x 55 cm, s.h.g.

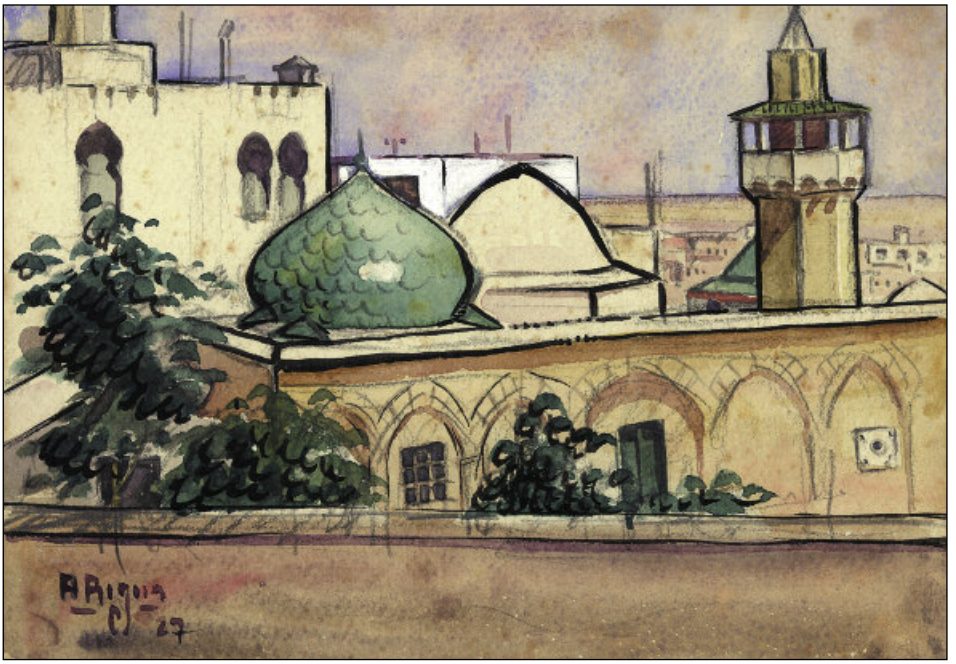
C.R. n° 100, p. 63

Narcisses et tulipes jaunes
1940
Huile sur toile, 61 x 50 cm, s.b.g.

C.R. n° 66, p. 55

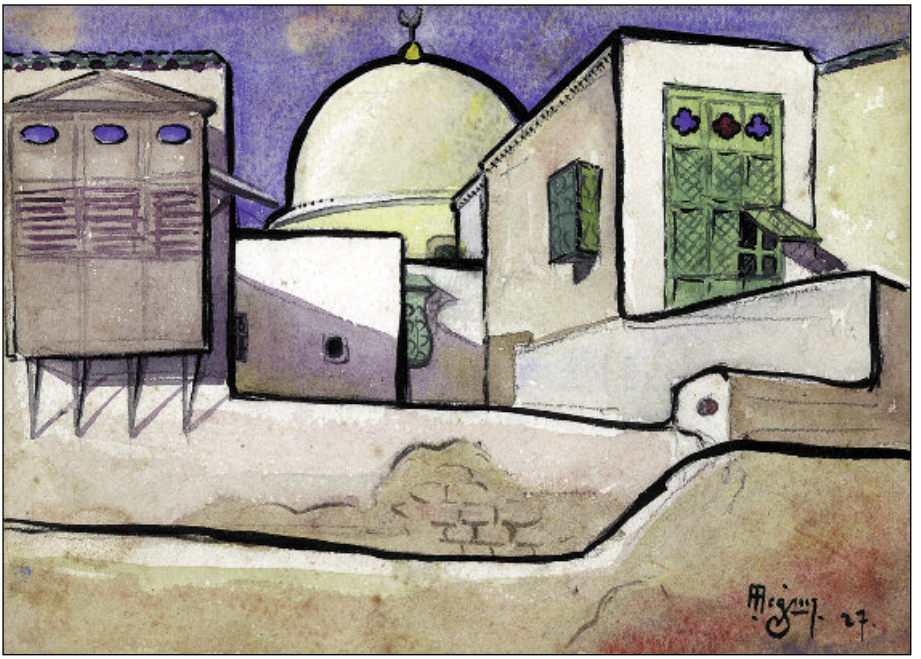
Nature morte marocaine
1943
Huile sur toile, 60 x 73 cm, s.h.g.

C.R. n° 99, p. 63



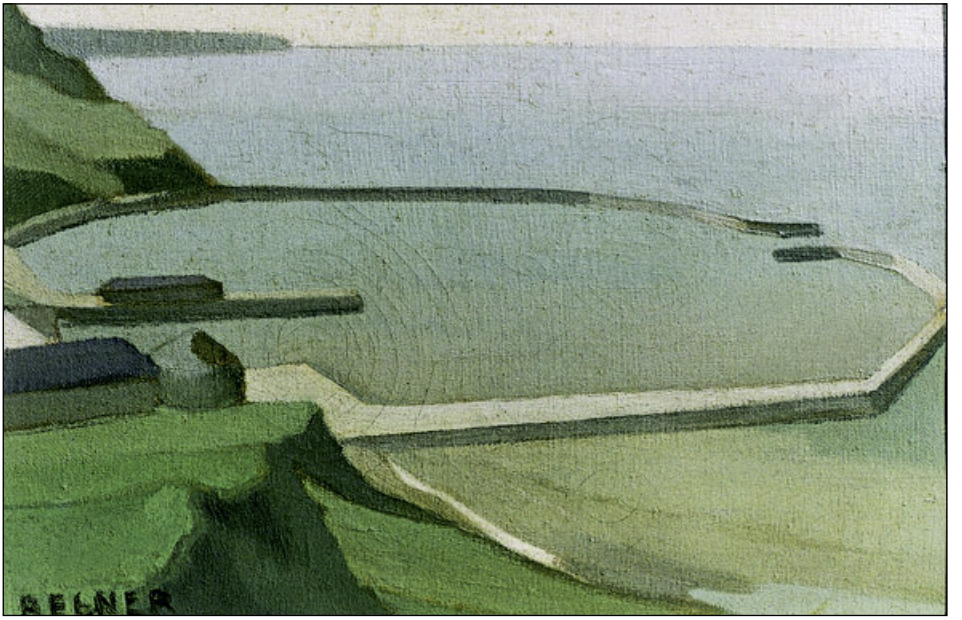
Vue de Tunis
1927
Aquarelle, 12,3 x 17,5 cm, s.b.g.

C.R. n° 527a, p. 203 / p. 214



Vue de Tunis
1927
Aquarelle, 12,3 x 17,5 cm, s.b.d.

C.R. n° 527, p. 203



Port-en-Bessin
1936
Huile sur toile, 22 x 33 cm, s.b.g.

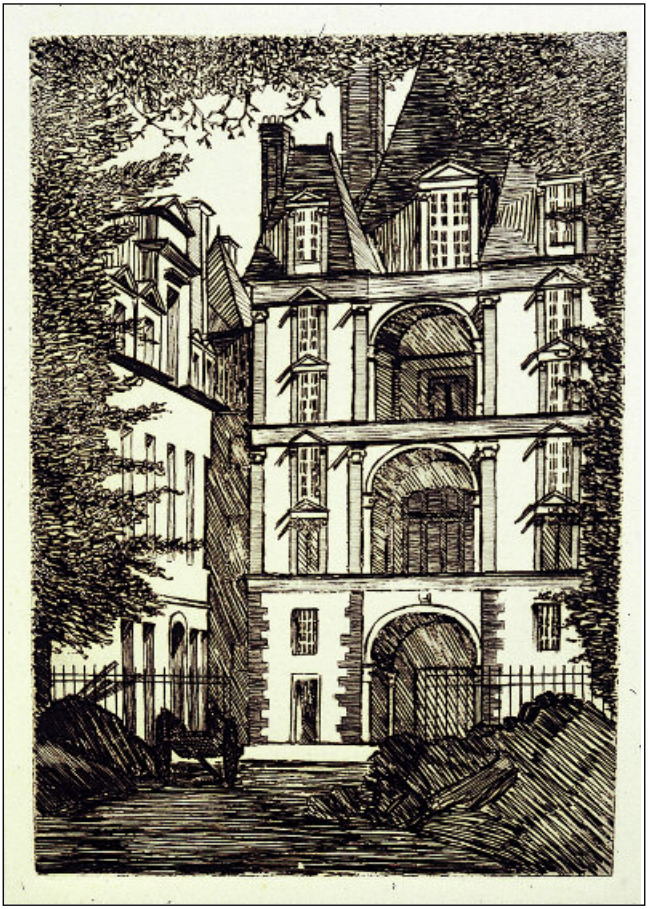
C.R. n° 46, p. 53

Eglise de Vaux-sur-Aure
1936
Huile sur toile, 22 x 33 cm, s.b.d.

C.R. n° 44, p. 53 / p. 19

Palais de Fontainebleau (seconde version)
1945
Pointe sèche, 25,7 x 32,5 cm

C.R. n° 388, p. 159



Le Pavillon Henri IV à Fontainebleau
1945
Pointe sèche, 25,6 x 17,8 cm

C.R. n° 390, p. 159

Le cheval à bascule
1947
Huile sur toile, 97 x 146 cm, s.h.g.

C.R. n° 144, p. 72 / p. 42

Présenté dans "Enfances normandes", exposition des Archives du Calvados au château de Bénouville, été 2007

Puberté - La poupée
1945
Huile sur toile, 60 x 50 cm, s.b.d.

C.R. n° 125, p. 67

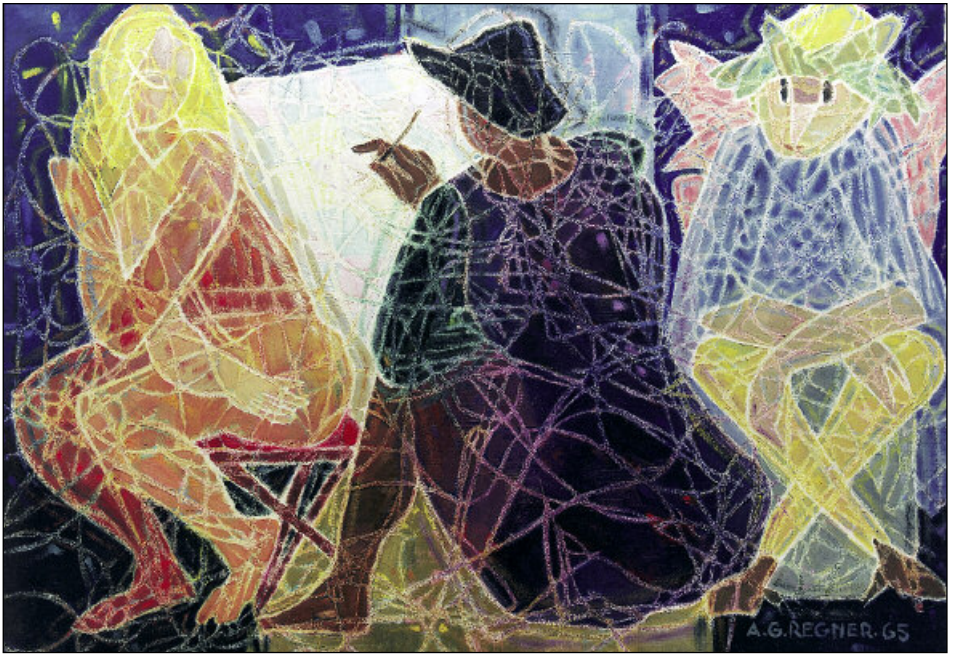
Présenté dans "Enfances normandes", exposition des Archives du Calvados au château de Bénouville, été 2007

Les raccommodeuses de filets
1950
Huile sur toile, 130 x 195 cm, s.h.g.

C.R. n° 167, p. 78

La gondole - Le manège
1950
Huile sur toile, 130 x 162 cm, s.b.g.

C.R. n° 166, p. 77



L'atelier
1965
Huile sur toile, 81 x 116 cm, s.b.d. - Collection Archives du Calvados

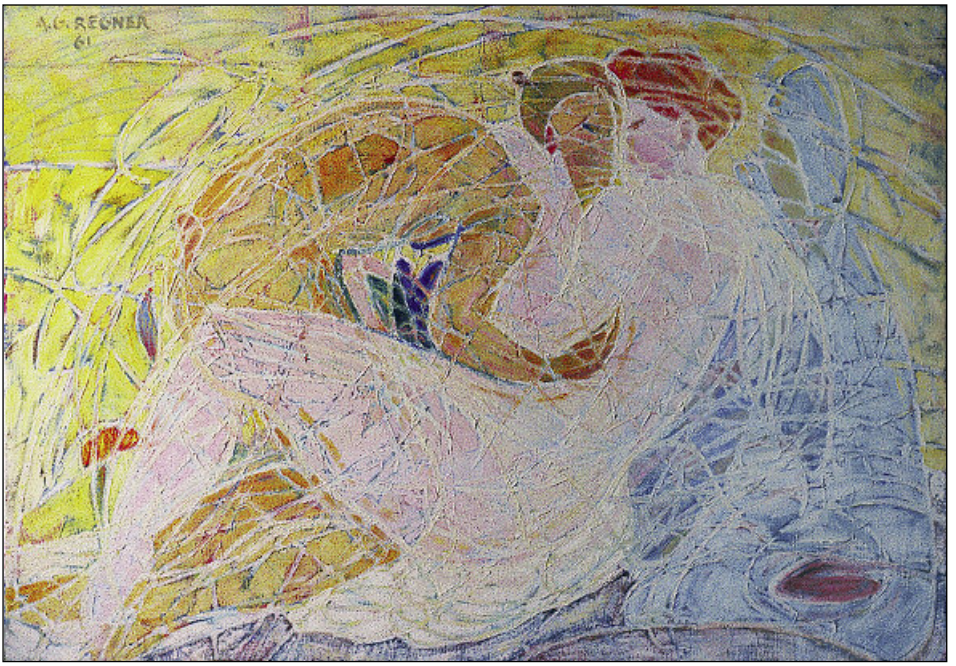
C.R. n° 303, p. 116

L'atelier de fortune
1966
Huile sur toile, 65 x 92 cm, s.h.d.

C.R. n° 305, p. 116

Le couple dans les blés
1961
Pointe sèche, 13,7 x 19 cm, s.b.g.

C.R. n° 423, p. 170



Dans les blés
1961
Huile sur toile, 81 x 116 cm, s.h.g.

C.R. n° 256, p. 103

Fin d'opération
1958
Huile sur toile, 97 x 146 cm, s.b.g.

C.R. n° 240, p. 98 / p. 36

Les remontrances - Les reproches
1970
Pointe sèche, 17,8 x 8,9 cm, s.b.g.

C.R. n° 465 p. 182

Mise au tombeau III
1967
Huile sur toile, 89 x 130 cm, s.b.g.

C.R. n° 337, p. 128

Mise au tombeau (III)
1974
Pointe sèche, 14,9 x 19,7 cm

C.R. n° 492, p. 190

Le cirque
1953
Huile sur toile, 114 x 83 cm, s.b.d. - Collection Archives du Calvados

Les mimes - Pantomime
1980
Huile sur toile, 73 x 100 cm, s.b.d.

C.R. n° 378, p. 140

Affiche pour les matches de rugby à Calais
1926
Lithographie, 60 x 78 cm, s.b.d.

C.R. n° 539, p. 207 / p. 213

Affiche "Fête du vieux Bayeux"
1971
Sérigraphie, 65 x 50,2 cm, s.b.g. - Collection Musée Baron-Gérard, Bayeux

TRAITÉ DE DESSIN
ou
L'ESPRIT DE LA REPRESENTATION GRAPHIQUE PAR L'INTERPRETATION DU JARGON D'ATELIER

A la mémoire de mon Père, Louis Regner, modeste et encyclopédique linguiste.

« Mais voici la plus fâcheuse conséquence de l'impureté de la langue des grands arts : elle mène à ne plus savoir ce que l'on veut ».

Paul Valéry

CHAPITRE I

EXORDE EN GUISE DE PRÉFACE

L'idée de cet ouvrage m'a été donnée par la lecture d'un livre de Paul Valéry dans lequel il se plaint de n'avoir rien vu de sûr et d'ordonné sur le dessin[1]. Ce qui est vrai. Car pas plus que lui, je ne tiens compte des opuscules élémentaires nombreux et variés qui s'adressent aux débutants et aux amateurs et que les marchands de couleurs débitent avec leurs tubes.

Ce traité, tentative de réponse, je le destine aux dessinateurs déjà formés, aux illusionnistes, aux bateleurs connaissant des bases de la science du dessin, en possédant bien l'a.b.c.

Je suppose que le lecteur alléché par le titre de ce livre jongle avec les aplombs et les niveaux, les angles et les inclinaisons de lignes. Qu'il proportionne impeccablement toutes les parties d'un modèle ou les divers objets d'un ensemble les uns par rapports aux autres et que son ambition n'est plus d'amuser la foule des badauds, mais qu'il rêve d'acquérir les connaissances nécessaires pour passer du stade élémentaire de la représentation plus ou moins photographique des choses au degré supérieur où le technicien se libère de la matière et pénètre dans la "noblesse d'intelligence".

Et si le but rapproché qu'il se propose est de se procurer une situation lui permettant une certaine indépendance (le professorat peut-être), son but éloigné est de se lancer dans la grande aventure de la peinture, épreuve de force et de longue haleine capable de passionner une longue existence.

Il est peut-être téméraire de s'adresser à ses pairs quand chaque jour vous apporte des preuves d'insuffisance. Je me justifie à mes propres yeux en pensant qu'on n'apprend bien qu'avec un apprenti : un Maître travaillant toujours plus ou moins automatiquement et instinctivement, surtout si ce Maître est un artiste dans l'absolue acceptation du terme.

1 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*. Paris, Gallimard, 3e édition, p. 1522.

Par suite d'un long entraînement de son subconscient, le virtuose n'est pas ou n'est plus capable d'analyser les gestes qu'il accomplit. Au contraire, l'apprenti n'ayant pas encore développé son automatisme pense chacun de ses mouvements, médite le bien-fondé des moindres traits résultant de ses actes. Pour expliquer, il faut se désolidariser de ses actes pour les contempler. Paul Valéry en soulignant combien Degas tenait à l'argot des peintres m'a également indiqué la base sur laquelle repose mon traité. Car, et là je ne suis plus d'accord avec lui, Degas avait compris tout ce qu'on peut découvrir dans le jargon particulier aux Maîtres. Ce n'était pas qu'un certain goût des arcanes qui l'attirait. Certains termes transmettent réellement d'âge en âge les préoccupations essentielles que doit avoir continuellement à l'esprit, ou mieux gravée dans son inconscient, le vrai dessinateur. Par crainte de la pédanterie, les artistes évitent les lourdes définitions préférant utiliser des notes faisant image, véritables formules ayant besoin d'être assimilées, qui condensent l'enseignement profond et un tantinet hermétique des Maîtres.

L'interprétation du jargon d'atelier est la clé qui fait accéder à la maîtrise. Point commun avec la philosophie où la compréhension de la terminologie des voileurs de la vérité nue est la difficulté importante pour comprendre chaque école. La condition première de la réussite pour un dessinateur est donc la digestion des phrases sibyllines et toutes faites que les Maîtres rabâchent aux oreilles des néophytes. Et, chose amusante et lamentable, rares sont les élèves cherchant à comprendre ses expressions, à en pénétrer le sens après y avoir pressenti une signification profonde. Quelques initiables seuls flairent une "substantifique moelle" et cherchent à piper la muscade qui se tapit sous le cornet. Par génération d'élèves, trois ou quatre par atelier comprennent l'enseignement du patron et souvent par l'intermédiaire d'un "ancien". Les autres ont des oreilles pour ne point entendre. Très souvent même, la "masse" se gargarise des formules consacrées sans que celles-ci soient réalisées, à la grande joie de la petite chapelle d'initiés. Les jeunes sont malveillants entre eux autant que ceux de la génération précédente, ce qui n'est pas peu dire.

Je tiens à dire que, bien que l'ésotérisme sous toutes ses formes soit pour moi chose familière, et peut-être pour cette raison, j'éviterai soigneusement de discuter métaphysique, voulant uniquement faire œuvre de technicien au langage volontairement sec et lapidaire.

Mon intention est également de me tenir éloigné de toute esthétique, mais d'avance je sais que je ne pourrai me retenir d'effleurer ce domaine passionnant et brûlant. Enfin, en terminant ce livre, je mettrai en garde mes lecteurs peintres contre le dogme, jusqu'à ce jour véritable credo des artistes et qui me semble à l'agonie. Raison pour laquelle je crois le moment venu de fixer cet héritage spirituel qui bientôt peut-être ne sera plus transmis.

CHAPITRE II

BLANC SUR NOIR OU NOIR SUR BLANC

"Blanc sur noir ou noir sur blanc" ; ces mots énigmatiques comme la Papesse Jeanne, ces mots mystérieux qui font trembler les bizuts comme une perfide mystification, posent le problème du trait d'une façon parfaite. Problème à solution binaire. Dualité sujette à d'éternelles discussions.

Avant de tailler son crayon, le dessinateur devrait savoir exactement à quoi correspond le trait noir sertissant son dessin. Pourtant, beaucoup de praticiens dessinent en toute tranquillité sans en être instruits, sans soupçonner une difficulté à résoudre. Ce qui explique la médiocrité des dessins du plus grand nombre.

Si un dessinateur en agrandissant son croquis en vue d'une réalisation grandeur nature, conservait soigneusement l'épaisseur proportionnelle du trait, il aurait la surprise de se trouver en présence d'un ruban noir large de deux doigts.

Question angoissante : « *Où cette bande a-t-elle été dérobée ? Au motif ou au fond ?* ». Vraisemblablement aux deux. Le crayon ayant grignoté tantôt intérieurement et tantôt extérieurement au hasard de la souplesse plus ou moins grande du poignet. Ce qui donne cette incertitude du contour si désagréablement caractéristique du dessin moyen. Un Maître adopte délibérément une méthode, l'appliquant strictement d'un bout à l'autre de chaque œuvre.

Définissons et étudions ces deux modes opposés.

Quand le trait est pris sur le champ de l'image, le dessin est dit : blanc sur noir.

Quand le trait est englobé dans l'objet, le dessin est dit : noir sur blanc.

Dans le dessin blanc sur noir, le motif possède tout son volume et paraît ample à souhait, contrairement au dessin noir sur blanc où le motif diminué du trait semble et est réellement étriqué. Je propose souvent à mes élèves les plus avancés de reprendre sur deux calques successifs un de leurs croquis en prenant le trait une fois à intérieur et une fois à l'extérieur de la silhouette (sans toucher au dessin de la tête). La démonstration est sans réplique.

En gros, le dessin étriqué, noir sur blanc, est caractéristique des peintres dits primitifs, jusque et y compris Botticelli. Le dessin ample est l'apanage des modernes avec bien entendu de nombreuses exceptions dans le temps, exceptions plus ou moins conscientes.

C'est ce problème qu'Ingres a visé dans son célèbre apophtegme : « *Le dessin n'est pas en dehors du trait, il est en dedans* ». Ce qui prouve que le Maître de Montauban n'était qu'un pseudo gothique.

J'ajoute qu'il est plus logique de dessiner noir sur blanc lorsqu'on utilise comme fond le blanc immaculé du papier, papier dont le rayonnement semble ronger et diminuer les volumes plus sombres du motif. Tandis que le dessin blanc sur noir pour la raison inverse s'accommode mieux d'un fond obscur.

Mes lecteurs attendent peut-être une conclusion plus nette. Je suis trop professeur pour le faire. Ne voulant jamais imposer ma méthode et former des élèves en série. Les deux solutions étant bien indiquées, je laisse à chacun le soin du choix, choix indispensable pour devenir bon artisan. Peut-être aurai-je d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette très importante question et de jésuitement suggérer une solution au cours de cet ouvrage. Ne donnant actuellement comme seul conseil que de suivre les sollicitations profondes du moi, les sollicitations subconscientes, et de se souvenir qu'en toute chose il faut adopter un parti franc.

CHAPITRE III

SUIVRE LA LIGNE OU DESSINER D'ENSEMBLE

Muni d'un fort bagage de connaissances élémentaires et sachant ce que représente le trait, le continuateur de la grande tradition apparemment toujours vivante doit passer à l'action et faire que cette action soit féconde. Avec le trait, véritable verbe, enveloppe tangible des formes, le dessinateur matérialise sa pensée. Voyons comment.

Delacroix[2] dans son Journal dit que « *La première et la plus importante chose, c'est le contour et que le reste serait-il très négligé, avec une silhouette parfaite, un dessin paraît réalisé* ». Ce qui fait penser à une ombre chinoise. Puis, le Maître de "La Mort de Sardanapale" ajoute : « *J'ai plus qu'un autre besoin de m'observer à ce sujet : y songer continuellement et commencer toujours par là* ». Donc difficulté de pratiquer ainsi, nécessité de s'autosuggestionner pour ne pas travailler par fragments et segments.

Géricault, qui n'a rien écrit mais dont certains propos ont été recueillis et transmis par ses amis Lehoux et Montfort, disait : « *Si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferais* ».

Si nous comprenons bien, les Maîtres dessinent la ligne générale d'enveloppe en suivant le contour extérieur du modèle, sans dessiner totalement un bras, puis le torse, puis une cuisse. Mais bien en passant d'un morceau à un autre morceau, dès que le premier d'extérieur devient intérieur, en évitant dans les méandres de la silhouette, pour faciliter la perception du spectateur, les traits saccadés qui n'annoncent pas les traits suivants et en éliminant les changements brusques et incessants qui ramènent sans cesse le dilettante à la conscience d'une fiction.

En fermant les yeux, mentalement je me vois dessinant un homme. Après avoir contourné la moitié de la tête, du cou, l'épaule et amorcé la poitrine, brusquement j'abandonne celle-ci pour suivre l'avant-bras qui surgit ; puis me voici au poignet, à l'éminence thénar[3] ; je vais aborder la silhouette du pouce quand l'extrémité du bâton, sur laquelle s'appuie le modèle, me sollicite et, ayant profilé au passage les articulations métacarpo-phalangiennes des quatre doigts, c'est maintenant le morceau de bois que je dessine.

Le même procédé s'applique aux vides : espace entre les deux jambes et le sol, intervalle entre un bras et le corps. L'exécution d'un profil de l'arabesque générale doit se faire en surveillant du coin de l'oeil le profil opposé et en observant continuellement ce qui se trouve au-dessus et en dessous dans l'aplomb du point tracé. Cette incessante gymnastique visuelle serait grandement facilitée si l'on pouvait travailler en même temps aux deux contours, un crayon dans chaque main.

Un premier tracé fait, légèrement recommencer plusieurs fois l'opération en superposant les profils et en appuyant de plus en plus. Chaque silhouette superposée se rapprochant toujours davantage de la vérité. Pour voir ses erreurs, il faut les avoir matérialisées. Une faute manifestée permettant de connaître la direction dans laquelle la correction doit se faire.

2 Journal d'Eugène Delacroix. Paris, Plon-Nourrit, 1893, tome I, p. 82 (5e édition).

3 Groupe musculaire situé à la base du pouce. (Note de l'éditeur).

Cette méthode est analogue à celle de Degas, lequel employait des calques successifs et nombreux avec comme seul avantage de supprimer la préoccupation d'avoir la main légère dans les premiers linéaments et, comme inconvénient grave, une plus grande sécheresse du trait.

Notre technique oblige le dessinateur à toujours conduire son travail d'ensemble. Technique à laquelle peut s'appliquer ce que dit Baudelaire dans son "Salon de 1859" : « *De même que la création telle que nous la voyons est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante, ainsi un dessin conduit harmoniquement consiste en une série de dessins superposés, chaque nouveau trait donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection* ».

Malgré mon désir de concision, ce chapitre étant essentiel et l'intensité d'intérêt étant bien souvent évaluée d'après l'étendue des développements, je me dois ici d'être prolixe.

Revenant à Paul Valéry, je lis à la page 65 du livre déjà cité : « *Les formes que la vue nous livre à l'état de contours sont produites par la perception des déplacements de nos yeux conjugués qui conservent la vision nette. Ce mouvement conservatif est ligne* ». Puis plus loin : « *Mais le commandement de la main par le regard est fort indirect. Bien des relais interviennent : parmi eux, la mémoire* ».

Tous les dessinateurs débutants ont éprouvé ces contraintes. Mais les Maîtres ont trouvé des palliatifs plus ou moins heureux à toutes ces difficultés.

Tout le monde, en parcourant un quelconque almanach populaire ou à usage de la jeunesse, a tenté l'expérience du point de couleur isolé au centre d'une page blanche qu'il est indiqué de fixer quelques minutes. Point que l'on voit ensuite se reproduire en couleur complémentaire sur la page vierge en regard et sur laquelle le mode d'emploi commande de reporter les yeux après le temps de fixation voulu. Phénomène curieux provoqué par la fatigue d'une partie des nerfs optiques et connu sous le nom de persistance des images. Cette persistance des images sur la rétine est exploitée par les Maîtres. Ce que ne fait pas le débutant qui ne fixe jamais assez longtemps le modèle pour obtenir ce résultat. Les Maîtres répètent continuellement et inlassablement : « *Vous ne regardez pas assez le modèle* ».

En étudiant de plus près dans quelles conditions travaille un Maître, on découvre d'autres procédés. D'instinct celui-ci, les yeux fixés sur le motif à transcrire (chaque fois que la chose est possible), place sa feuille de papier dans la partie intérieure ou mieux latérale de son cône visuel (dont l'angle est approximativement 33°), voyant ainsi d'un seul coup d'oeil et le modèle et la surface à dessiner comme les deux pages d'un livre ouvert.

Une vue plus ou moins bonne, faisant travailler à une distance plus ou moins grande, explique la raison des formats habituels à certains artistes. Puis, bien calé sur son siège ou solidement campé sur ses jambes légèrement écartées (ceci est essentiel), le Maître se met à travailler, l'esprit exalté, le corps dans une douce euphorie, sorte d'état second, regardant en même temps l'emplacement de la future image et le modèle, l'image étant en quelque

sorte le négatif de l'objet, le point coloré inversement. Puis petit à petit, après un temps plus ou moins long, objet et image se confondent, il ne reste plus pour ainsi dire au Maître qu'à calquer directement sur nature, réalisant ainsi son dessin sans aucun intermédiaire, sans relais, sans mettre en jeu la mémoire. Je me sépare nettement ici de Paul Valéry.

Il faut être hors de soi, *"amens"* disait Delacroix, pour être tout ce qu'on peut être. Le badaud trompé par le calme apparent de l'artiste ne réalise pas la fébrile activité interne déployée. Seul un non praticien peut ignorer l'exaspération et écoeurant malaise qu'éprouve un paysagiste lorsqu'un importun veut l'obliger à parler en travaillant. La sensibilité extériorisée devant chaque fois réintégrer le corps. La bilocation même partielle nécessite le recueillement. Cet état anormal - cette transe du véritable artiste - sera nié par certains. Abritons-nous derrière Bergson[4], lequel reconnaît que « *dans les procédés de l'art, on retrouve sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose* ». Tous ces faits mal observés se superposant d'ailleurs d'une façon inextricable. D'autres mettront en doute la possibilité de voir l'objet et son image se confondre. Pour ces derniers, je ferai remarquer qu'une analyse sérieuse de dessins d'un format relativement grand fournit un commencement de preuve. Il est aisé à un oeil éduqué de voir que la partie supérieure de cesdits dessins est toujours d'une meilleure qualité que la partie inférieure. Pour la raison bien simple à mon avis que le dessinateur, arrivé au bord extrême de sa feuille, ne peut plus embrasser dans un même faisceau visuel et le modèle et le dessin. Les conditions étant changées, les jambes et les pieds sont d'un dessin non pas négligé, mais d'une qualité autre que celui de la tête et du tronc. Ce qui précède se rapportant aux dessins exécutés sur une surface placée non à côté, mais au-dessus du modèle ; par exemple quand le carton à dessin est posé sur une chaise et non sur un chevalet. Ce qui montre que le format adopté n'a pas été judicieusement choisi. Le format "Ingres" imposé aux élèves des académies est trop grand.

Jusqu'à présent, j'ai surtout parlé du modèle isolé. Il me reste à envisager la question des objets groupés.

Dessiner d'ensemble a la même signification que suivre la ligne, mais en sous-entendant plus particulièrement un ensemble d'éléments variés. La façon de procéder est la même mais, au lieu de sauter d'une portion de torse à un avant-bras et du poing à la canne, on passe aussi simplement d'un fragment de poire à un profil de compotier, d'un profil de compotier à un pli de torchon, d'un pli de torchon à un bord de table, pour réaliser un bloc de tout ce qui s'offre à la vue sur un même plan et former ce que les Maîtres appellent un "écran" ; un écran correspondant à un plan. Dans les compositions, les écrans se superposent, s'enchevêtrent, se recoupent en se détachant les uns des autres par des contrastes finissant par remplir toute la surface.

Je pense avoir projeté une lumière suffisante sur ce problème et dévoilé l'arcane qui se dissimulait comme une impératrice au fond de son palais, sanctuaire connu de tous et pourtant négligé par suite de son rapport a priori vulgaire et banal.

4 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Presses Universitaires de France, p.11.

CHAPITRE IV

MODELER LA LIGNE

Bénéficiant des actions antérieures, nous allons pouvoir raffiner sur notre trait après analyse de notre dessin. Imitons le Maître qui, arrivé à ce stade, s'est reculé et, confortablement appuyé à un meuble accueillant, comme un empereur aux gradins de son trône, tenant son crayon à bout de bras comme un sceptre, mollement et l'air détaché, le corps béatement tassé, l'esprit libéré et actif, cherche à parfaire l'œuvre ébauchée. Le Maître ayant terminé sa méditation transforme son trait régulier en une ligne d'épaisseur et d'intensité variables. Cherchons à comprendre pour quelles raisons certains points des profils sont effacés ou atténués et d'autres renforcés.

Ayant délimité arbitrairement et d'un trait incisif le contour des choses, il reste au dessinateur à trouver ce qui relie les objets. Il lui faut chercher avec une attention accrue les endroits où les écrans paraissent se diluer les uns dans les autres pour l'indiquer par la ligne des contours. Ces points d'effacement sont les points les plus éloignés des grands contrastes. Ces points se déplacent suivant la valeur du fond. Trois cas sont à considérer. Le dessinateur travaille :

1) sur papier blanc,
2) sur papier teinté,
3) sur fond sombre.

Envisageons le premier cas. Les volumes se trouvant dans la demi-teinte et l'ombre, et se détachant fortement du fond, doivent être entourés par un trait progressivement plus fort et plus noir. Par contre, on atténue la ligne de démarcation de la partie éclairée, pour faire passer le plan lumineux dans le fond blanc.

Passons au deuxième cas. Les parties éclairées et dans l'ombre contrastent vigoureusement avec la teinte du papier. Le trait est ferme en conséquence pour disparaître dans la demi-teinte qui se confond avec le gris du fond.

Enfin dans le dernier cas, il est aisé de comprendre que la ligne entourant les volumes clairs et gris doit s'affirmer et que le trait circonscrivant les volumes foncés s'indique à peine, ou pas.

En peinture, l'équivalence de ce procédé de dessin porte des noms nombreux. C'est entre autres le "contraste simultané" de Seurat. Le contraste simultané peut se formuler de la façon suivante. Dès qu'un plan rencontre un plan plus sombre ou plus clair, il faut porter tout de suite le contraste à son degré de plus grande intensité et non tenter une timide juxtaposition de valeurs très peu différentes. La valeur exacte étant reportée plus loin. Au contraire, les contrastes de plans très voisins de valeur et presque impossibles à différencier doivent totalement disparaître. N'enseigne-t-on pas aux débutants que les ombres sont plus foncées au départ. Les ombres chez Rubens marquent toujours beaucoup au bord. Certains dessinateurs, ayant pressenti ce modelé de la ligne sans en comprendre la raison profonde, en singent l'aspect et l'imitent à la blague. Plaçant des accents au petit bonheur sur la silhouette. Quelquefois avec une prédilection marquée pour les angles. Blottissant des noirs dans les creux, comme des nids aux fourches des branches.

Cette façon de "faire du chiqué" a été employée par de véritables Maîtres. Je pense particulièrement à Watteau, ce qui va scandaliser les admirateurs de l'inventeur des "Fêtes Galantes". Etant pascalien, je proclame toujours ce que je crois être la vérité, même si je dois froisser des susceptibilités.

Suivant à la lettre le symbolisme du tarot adopté une fois pour toutes pour le plan de mon livre (ce que certains ont, je pense, remarqué), me laissant guider par lui, je vais revenir aux travaux initiaux afin d'apporter de la précision aux premiers reflets obtenus.

Dans un même dessin, dans le but de provoquer un contraste supplémentaire (les contrastes étant essentiels), il me semble possible de réserver le trait en dehors (du dessin blanc sur noir) aux proportions lumineuses des profils et le trait en dedans (du dessin noir sur blanc) aux proportions sombres de la silhouette.

Processus tendant surtout à souligner l'irradiation des courbures saillantes des volumes en lumière, volumes qui donnent toujours l'impression de déborder le contour.

Ceci est à rapprocher de ce que dit Delacroix à la page 197 du tome premier de son Journal : « *Quand, sur le bord d'un plan que vous avez bien établi, vous avez un peu plus de clair qu'au centre, vous prononcez d'autant plus son méplat ou sa saillie* ».

CHAPITRE V

TROISIEME PROFIL : PASSAGES DURS, PASSAGES DOUX.

"Troisième profil" et "profil intérieur" sont les termes consacrés pour désigner ce que les perspectivistes nomment "séparatrice d'ombre et de lumière".

Ce profil se dessine avec autant de précision que les profils extérieurs, mais avec une difficulté accrue, étant de lecture plus subtile.

Bien souvent le raisonnement seul vous le livre, par la compréhension de la direction des différents plans par rapport à la source lumineuse. Le dessin est "chose mentale". L'oeil ne voit bien que ce qui était auparavant dans l'esprit.

Le profil intérieur se situe donc entre l'ombre et la lumière dont il devient le principe médian, rattachant les deux indissolubles antagonistes, tout à la fois lien et limite.

Ce troisième profil étant tracé, il faut s'occuper de l'important problème des "passages". Les passages étant au profil intérieur ce que le modelé de la ligne est à l'arabesque. Quand les plans se rencontrent sans former d'arête perceptible, il se produit des échanges entre le plan d'ombre et le plan de lumière. Le passage est insensible, doux. Le dégradé le traduisant s'étale largement en un modelé savant suggérant, rappelant plus ou moins, une sphère ou un cylindre. Au contraire, quand les plans se heurtent violemment, déterminant des arêtes d'angle vif, il ne se produit aucune réaction entre l'ombre et la lumière. Le passage est brutal, dur. Aucun dégradé ; l 'image doit s'inspirer plus ou moins des surfaces tranchées d'un cube.

En commençant ce livre, je m'étais promis de ne pas aborder ce que les peintres appellent la "facture". La facture me paraissant chose trop personnelle, trop intime. Malgré moi, je suis contraint de l'effleurer dans ce chapitre afin de préciser ma pensée.

Pour obtenir une bonne opposition entre l'ombre et la lumière, une bonne technique est d'estomper les surfaces dans l'ombre, afin de boucher avec du noir les creux englobant les grains du papier. Le ton obtenu est profond. Et au contraire, il faut éviter soigneusement de frotter les demi-teintes dans la lumière, en caressant uniquement avec le crayon ou le fusain les aspérités du support, en respectant les concavités afin de donner aux gris une vibration lumineuse, une certaine palpitation, excessivement agréable à l'oeil par contraste avec l'ombre ainsi différenciée. En dernière analyse, la palpitation résulte de la partition de l'objet en parties de plus en plus petites suggérant la légèreté.

Le graphite ou le charbon de bois, estompés ou écrasés avec le doigt, s'appellent "coulée d'ombre" et la surface recouverte de matière non frottée se désigne par "coulée de lumière".

Pendant de nombreuses années, certains élèves des galeries de l'Ecole des Beaux-Arts ont exagéré même cet aspect par un long et fastidieux travail où la gomme mie de pain roulée en aiguille intervenait en alternance avec le fusain bien aiguisé, créant de toutes pièces d'artificiels creux clairs et minuscules et de faux grains noircis. Ce que ces élèves appelaient faire du "gratouillis".

Bien souvent j'ai observé le Maître, sérieux et hermétique comme un pape entouré de ses fidèles, corrigeant un dessin, et j'ai vu que la plupart du temps il lui suffisait de passer les doigts sur les ombres pour les transformer et immédiatement l'académie était à "l'effet", au grand ébahissement des disciples qui ne comprenaient rien au miracle accompli sous leurs yeux.

Ce chapitre m'a fait apercevoir que, si les problèmes restent les mêmes, il arrive que les mots du jargon des arts plastiques ne sont pas compris dans le même sens d'atelier à atelier, d'artiste à artiste. André Lhote dans son "Traité du paysage" désigne par "passage" ce que j'appelle "modelé de la ligne". Pour d'autres et pour moi, un "passage" désigne la façon dont se font les échanges entre la coulée d'ombre et la coulée lumineuse à travers le profil intérieur, et j'emploie uniquement ce mot pour les réactions du clair et du foncé dans la silhouette de l'objet, réservant l'expression "modelé de la ligne" aux échanges d'écran à écran ou du modèle avec le fond.

Enfin, pour terminer, j'indique que la pratique enseigne qu'intérieurement on rencontre une majorité de passages doux et qu'extérieurement, dans le modelé de la ligne, la proportion est inverse dans le rapport approximatif de un à trois. Précision suffisante et d'ailleurs variable. Un cubiste ici invoquerait immanquablement la proportion dorée.

CHAPITRE VI

SUIVRE LES VALEURS. DESSINER LE MORCEAU.

"Les valeurs". Question délicate par excellence pour le dessinateur. Lumière et ténèbres. Nouvel antagonisme que seul l'amoureux des beaux volumes peut résoudre par son amour qui attire, unit et équilibre à jamais ces éternels opposés.

Comme toujours, je procède en supposant que mon lecteur possède déjà de sérieuses connaissances en dessin. Raison pour laquelle je ne définis pas ce qu'on entend par "valeur", ce mot n'ayant d'ailleurs rien de mystérieux.

Les Maîtres rendent les valeurs plus par réflexion que par observation. Affirmation péremptoire. Apparente gageure. Aborder par la raison l'étude de la fugitive luminosité. Luminosité insaisissable pour la masse qui pense que seule peut la traduire la sensibilité de l'artiste. Mais au fait qu'est ce que la "sensibilité" ? Ici certainement un mot sans signification, dont on se gargarise pour masquer le flou de la pensée. Voile pudique pour dissimuler le manque de compréhension des amateurs si nombreux en dessin. La raison conduit le Maître à s'interroger et voici quelques-unes des questions qu'il se pose :

- Où se trouve la source lumineuse de cette salle ?

- Quelles sont les surfaces du modèle frappées perpendiculairement par les rayons lumineux venant de ce vitrage ?

- Ce plan est-il plus ou moins oblique que cet autre, toujours par rapport auxdits rayons ?

- Ce plan de même direction que celui-là, est-il plus éloigné ou plus rapproché du foyer éclairant ?

Et les réponses lui indiquent les parties qui doivent être d'un blanc pur, d'un blanc voilé, d'un blanc sale, d'un gris blanc, d'un gris moyen, etc. Jusqu'au noir total. Le blanc pur étant réservé pour marquer le plan perpendiculaire aux rayons lumineux et le plus rapproché de l'ouverture vitrée. Remarque importante : les blancs s'altèrent graduellement en fonction de leur éloignement de l'éclairage en une sorte de perspective aérienne de chambre. L'ombre augmente avec le carré de la distance.

Le noir le plus intense est utilisé, lui, pour rendre les ténèbres des cavités mal orientées où la lumière ne peut pénétrer. Et entre ces points extrêmes, blanc et noir, forcément uniques, qui servent de bornes, on étage les valeurs intermédiaires, le noir et le blanc étant les paramètres de la luminosité. Pour bien suivre le crescendo et le decrescendo des valeurs, il faut se livrer à de multiples comparaisons et bien se rendre compte de l'intensité de l'opposition qu'éprouve la lumière pour atteindre reliefs et creux observés.

Pour me résumer et introduire de la clarté dans mon exposé, je fais remarquer que toutes les questions que les Maîtres se posent à ce sujet se ramènent à deux :

1) La direction de la surface par rapport à la source lumineuse.

2) La distance de cette source au plan.

Il faut aussi bien s'imprégner de l'idée qu'une valeur n'est rien par elle-même. Seules les taches voisines lui donnent une signification.

L'oeil doit pouvoir suivre les valeurs différenciées comme un joaillier trie les perles d'un collier en partant de la plus petite pour aboutir à la belle et grosse pierre médiane. Cette pièce unique, ce diamant (point de richesse des décorateurs), blanc pur ou noir rare, étant amené de son opposé, le fermoir, par une gamme d'éléments intermédiaires plus ou moins nombreux, mais toujours soigneusement calibrés. Le dessinateur pratiquant ainsi réalise la continuité dans le changement et obtient la liaison des lumières et la liaison des ombres avec gain ou perte minimum, gain ou perte pouvant s'étendre sur un ou plusieurs objets. Les jours naissent des jours. Les ombres sortent des ombres. Et comme le dit Paul Claudel dans son "Introduction à la peinture hollandaise" : « *Sur les balances du commerce, il s'agit*

d'un poids en métal pur ; sur celles plus délicates de l'art, il s'agit des rapports infiniment tendres et gradués, qualifiés ou non par la couleur, que l'ombre entretient avec la lumière, une espèce de TITRE lumineux ».

J'ai parlé de motifs placés dans un intérieur. Pour dessiner dehors, on pratique de même en appliquant en plus les règles élémentaires de la perspective aérienne. En peinture on doit également se préoccuper de la perspective dite "chromatique".

Arrivé à un stade avancé de son éducation, le dessinateur doit copier des dessins de Maître, exercice trop négligé de nos jours. Puis sachant l'aspect des œuvres abouties, chercher à s'en rapprocher en travaillant sur nature. Exactement comme Proust s'est formé en s'identifiant au snob parfait.

"Dessiner le morceau" indique que chaque partie d'un modèle doit se différencier des morceaux voisins tout en faisant corps avec le tout. Car dessiner ne consiste pas à énumérer successivement les différents fragments d'un objet isolé ou, séparément, les objets faisant partie d'un groupe. Le dessinateur doit donner une vue d'ensemble du motif choisi. Enregistrer une analyse des objets pour finalement en donner une vue d'ensemble. Inventorier pas à pas, puis récapituler.

Suivre les valeurs peut paraître facile à la lecture de ce chapitre et cette gymnastique cérébrale serait relativement simple si tout ce qui existe dans la nature était monochrome (raison pour laquelle on apprend à dessiner en copiant des plâtres) ; malheureusement - ou heureusement - il n'en est pas ainsi et la diversité des couleurs vient terriblement tout compliquer. Il faut une longue éducation pour que l'oeil détermine sans erreur la qualité d'une ombre mélangée à un rouge, en la comparant à des ombres agglutinées à un vert, à un bleu, à toutes les couleurs diversifiées à l'infini par les mélanges.

Et toujours avec un simple frottis de crayon, plus ou moins clair, plus ou moins foncé, le dessinateur doit suggérer, en plus des couleurs et des valeurs, la matière superficielle des objets. Matière mate ou brillante, lisse ou rugueuse, soyeuse ou granuleuse, transparente ou opaque, dure ou molle, râpeuse ou satinée, moirée ou unie. Car la surface des choses s'impose à nous par des souvenirs tactiles se combinant d'une façon inextricable avec les apports visuels. Avant d'être dessinés, les seins, les velours, le marbre doivent avoir été longuement caressés et palpés.

L'objectif photographique lui-même est impuissant à rendre les valeurs sans faute, les exagérant toujours dans les rouges, les atténuant dans les bleus. Pour prendre un cliché d'un ensemble de couleurs vives (tableau, décoration, etc.), le photographe est obligé de mettre un écran jaune devant son objectif (suivant le cas envisagé) pour atténuer dans une certaine mesure les erreurs criantes de son instrument réputé parfait. Ce qui unifie la nature. Des lunettes colorées rendraient le même service aux débutants.

Ce problème du clair et du foncé, presque insoluble pour le dessinateur, l'est totalement pour le peintre académique.

Une personne n'ayant jamais cherché à peindre le portrait d'une femme fardée en ayant la prétention de rendre exactement et les couleurs et le modelé, ne peut évaluer le dramatique de la lutte impossible.

Mais ceci, dirait Kipling, est une autre histoire.

CHAPITRE VII

LIGNE TOURMENTEE, LIGNE CALME.

Comme une valeur isolée n'est qu'une tache, qu'un pâté, une ligne seule, aussi serpentine soit-elle, reste inerte et sans aucun sens.

Pour qu'un profil nous paraisse calme, il faut que son symétrique soit tourmenté. Car en plaçant, en face d'un profil paraissant calme, un profil plus calme (et la chose est toujours possible), ce soi-disant profil calme devient tourmenté. Car, ainsi que le dit Delacroix, page 199 du tome premier de son Journal, « *Une ligne toute seule n'a pas de signification ; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression* ».

En tout motif, la première chose à transcrire, c'est le contraste des lignes se répondant. Et remarque importante, la qualité du modelé est en corrélation avec le profil. Ingres, ce romantique refoulé (dont il serait révélateur de psychanalyser certaines œuvres), Ingres, cet adorateur rusé de Raphaël, supprime et amoindrit les ombres pour donner plus de valeur au contour. Si bien que certaines de ses figures ont l'air de patrons d'une forme très correcte, gonflés d'une matière molle et non vivante, étrangère à l'organisme humain[5]. Le modelé intérieur réduit au minimum est suppléé par des lignes continuellement tourmentées. Le contraste indispensable des lignes n'étant trouvé que dans certains détails secondaires (bras, mains).

Les lignes calmes correspondent toujours, comme par exemple chez Jordaens, à un modelé intérieur très poussé. Ce qu'André Lhote exprime de la façon suivante, page 48 de son "Traité de paysage" : « *A modelé rond, dessin droit ; à teinte plate, dessin riche en inflexions courbes signifiant le modelé absent. Le dessin de Cranach supplée par ses frémissements au modelé ; celui du Titien ou de Michel-Ange, si on le débarrasse de l'amollissement du modelé, est à dominante droite* ».

Très peu de Maîtres ont réussi à toujours trouver le contraire des lignes. Delacroix dit que cette règle est difficile à appliquer au corps entier. Polyclète, le premier sculpteur de l'antiquité à avoir pressenti cette loi, s'est répété à satiété, faisant porter ses statues sur un seul pied, produisant ainsi un déhanchement qui automatiquement simplifie un côté et complique l'autre. Ce mouvement dit de la "jambe libre" me suggère toujours l'image d'un arc avec son bois courbe (tourmenté) et sa corde rigide (calme) lorsqu'il est bandé, et qui, relâché dans l'attente de servir, inverse ses contrastes. Le bois libéré redevenant droit et la corde relâchée, flasque et sinueuse. Les anciens, très frappés de cette nouveauté, en ont longuement discuté. "L'amazone de Polyclète" par opposition aux archaïques "Xoana"[6], gainés et stupides comme des bornes, devait paraître la beauté incarnée.

5 Cf. Baudelaire, *Variétés critiques*. Paris, G. Crès éditeur, tome I, p. 97.
6 Sculptures en bois assez grossières de la Grèce archaïque. (Note de l'éditeur).

Egalement, le dessinateur à l'imitation de la nature doit rejeter les parallèles, soit droites, soit courbes, tout en pratiquant la symétrie, l'équilibre des masses et la répétition, même s'il doit utiliser des artifices. Les parallèles faisant immanquablement penser à un bout de boudin, à une andouille, synonyme dans le langage populaire de stupidité congénitale. Ce qui prouve que le peuple possède un certain sens inné de l'esthétique ! Quand deux profils d'objets affrontés sont parallèles sur une certaine longueur, le résultat est aussi déplorable, formant ce que les décorateurs appellent des "couloirs" et ce qu'ils évitent avec autant de soins que les dessinateurs complets sachant composer, ce qui est rare.

Michel-Ange a libéré définitivement la statuaire de la loi de frontalité par horreur des lignes parallèles, pour lui convention barbare héritée des hiératiques sculpteurs égyptiens. L'auteur du "Moïse" a systématiquement mis en jeu toutes les articulations de la colonne vertébrale pour que les grands plans, tête, thorax, hanches, ne se trouvent jamais dans une même direction. C'est ce que les portraitistes mondains (race en voie d'extinction) recherchent sous le nom de "tournure".

Sachant opposer un côté calme à un côté tourmenté en ayant la phobie des parallèles, le dessinateur doit encore se préoccuper de créer des oppositions à l'intérieur de la ligne elle-même. Raffinement suggéré par la connaissance des règles de la composition décorative, connaissance qui facilite grandement l'approfondissement des arcanes du dessin. La grande tradition, dont nous nous efforçons de suivre la trace en ce livre, semble bien à notre époque s'être réfugiée chez les décorateurs, ce qui explique bien des choses.

Mais revenons à notre explication.

Pour animer une ligne, on fait suivre un segment droit d'un segment courbe et réciproquement, et cela sur toute la longueur d'un même profil. Aucune portion de ligne ne devant rester inerte. Exactement comme en peinture on exalte les tons chauds par les tons froids. Ce que les ébénistes savent bien lorsqu'ils dessinent des profils de moulures, faisant alterner facettes plates et facettes courbes (concaves ou convexes). Un listel succédant à un talon, une plate-bande à un tore, une plinthe à un domaine, etc. Ce qui crée un rythme dont la régularité établit entre l'œuvre et le spectateur une espèce de communication, fil invisible qui lui permet de prévoir les ondulations de la ligne et en même temps endort les résistances actives de sa personnalité et l'amène à un état de docilité parfaite, de suggestion, qui le force à sympathiser avec l'œuvre d'art.

Au cours de ce chapitre, presque malgré moi, j'ai flirté avec l'esthétique. Mais, pour la compréhension de cette délicate question et le bénéfice du dessinateur ambitieux voulant monter sur le char triomphal, il m'était impossible de pratiquer différemment.

CHAPITRE VIII

QUELQUES "FICELLES" D'ATELIER ET POSTFACE "FLEUVE" ET IMPREVUE

Je voudrais que mon traité, remplaçant le légendaire "croc à merdre" du père Ubu, permette aux dessinateurs bien doués, mais mal embarqués, de trucider leurs erreurs et de leur faire voir que, comme Ingres, on les a trompés[7]. Puis de leur insuffler le courage de recommencer leur formation. Pour ce faire, il est nécessaire de s'autosuggestionner pour se créer les "noyaux de préoccupations constantes" que le dessinateur doit avoir constamment présents à l'esprit pendant tout le temps de l'exécution du dessin (avant qu'ils ne soient devenus inconscients) et qui sont comparables aux réflexes que le joueur de rugby a prévus avant de pénétrer sur le stade. Ces réflexes se déclencheront automatiquement suivant les phases du jeu, l'athlète engagé dans la lutte n'étant plus capable de penser. Et conclut Delacroix, page 196 du tome premier de son Journal, « *Ce n'est pas au moment de l'exécution qu'il faut se bander à l'étude avec des mesures, des aplombs, etc., il faut de longue main avoir cette justesse qui, en présence de la nature, aidera de soi-même le besoin impétueux de la rendre* ». Pour bien dessiner, il faut être libéré de toutes les férules scolaires que l'on doit laisser aux primaires égarés dans le dessin et incapables de se diriger par eux-mêmes, et qui toute leur vie manient le fil à plomb et la règle pensant être des artistes quand ils ne sont tout au plus que des maçons, à l'extrême rigueur des géomètres, ces géomètres à qui Madame de Pompadour trouvait à tous l'air nigaud.

Je compare les "noyaux de préoccupations constantes" du dessinateur aux complexes des psychanalystes (véritables ressorts cachés qui commandent nos actes) et qui, une fois pour toutes, dûment autorisés par notre conscient, meuvent notre main sans passer par le contrôle de notre raison lourde et désespérément lente.

Je voudrais aussi, étant avide de justice comme un jeune, malgré mes 50 ans, que mon livre pénètre dans les milieux provinciaux tournés vers les Beaux-Arts, pour permettre aux dessinateurs déshérités d'entrevoir la vérité (ne reniant ni oubliant ma première et pénible formation). Car la science du dessin théorique et pratique, dispensée en dehors de la capitale, ne reflète en rien l'enseignement ésotérique oral des ateliers parisiens. Mais que l'on m'entende bien, si je suis décidé à livrer ici quelques-unes des "ficelles" en usage dans les écoles, ateliers et académies de Paris, c'est pour transmettre à tous les "hommes de désir" cette dangereuse tradition des "bêtes à concours" (que tout dessinateur devrait connaître) dans le but avoué d'équilibrer les chances de réussite de tous les appelés et faciliter la tâche à quelques postulants bien doués cherchant à forcer le tir de barrage déclenché en faveur des fils, beaux-fils et neveux des hommes en place, les révolutions successives n'ayant pas aboli l'hérédité des charges. Heureusement, un dessinateur de talent supérieur ayant du caractère finit toujours par s'imposer dans ces épreuves de force que sont les concours. Raison pour laquelle je crois mon livre pas complètement inutile, sans quoi je ne l'écrirais pas.

7 Cf. Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres.* Paris, G. Crès éditeur, 6e édition, p. 188.

Bien entendu, je ne livre pas toutes les recettes plus ou moins éculées qui traînent partout ; j'ai fait un choix, voulant mettre sur la voie du style, mais non du poncif. Avant de les livrer, j'ai médité sur chacune de ces "ficelles", sur chacun de ces "trucs" et, dans mon esprit, on peut sans risque les accueillir et même les considérer comme les préoccupations secondaires des vrais dessinateurs.

*
* *

Ces précautions oratoires prises, je libère ma sélection d'axiomes et commence à pontifier.

*

En dessinant un contour, les Maîtres vous disent souvent qu'il est utile de regarder où les lignes vont "s'accrocher" ou ce qu'elles vont "chercher". Ce qui, dans leur langage imagé, signifie qu'en traçant un profil on a brusquement l'impression que le relief considéré s'enfonce et continue à l'intérieur de l'écran, ce qui est souvent le cas d'un muscle se dirigeant vers son point d'insertion. Observer où se termine le tendon renseigne clairement sur la direction à donner à une ondulation de l'arabesque. Certains dessinateurs n'hésitent pas dans ce cas à lâcher le contour pour suivre, ou tout au moins pour indiquer, le chemin pris par le muscle. La plupart du temps, le Maître s'interroge mentalement et ébauche seulement le mouvement.

*

Dans une "académie", les dessinateurs roublards soignent particulièrement la tête, qui concentre et résume le caractère du modèle.

*

Il arrive, en dessinant un nu, d'éprouver une certaine difficulté à proportionner exactement les largeurs avec les hauteurs. C'est pourquoi les Maîtres, enseignant à des disciples pourtant depuis longtemps libérés des règles élémentaires, n'hésitent pas à leur conseiller de prendre, comme "canon" des largeurs, le cou. Le cou étant aux largeurs ce que la tête est aux hauteurs. On lui compare successivement les diamètres : du tronc, des cuisses, des jambes, des chevilles, des bras, des avant-bras et des poignets.

*

Une partie ou une extrémité du modèle anormalement rapprochée ne doit en aucun cas être déformée. Il faut laisser cette infirmité aux appareils photographiques.

*

Observer, comme le dit Paul Valéry, c'est pour la plus grande part imaginer ce que l'on s'attend à voir. L'oeil ne voit que ce que l'esprit connaît. Les artistes modernes étant forcément savants, il leur est difficile de simplifier, ou plus exactement de savoir où s'arrêter en élaguant ce qui semble sans intérêt, de savoir isoler le motif par abandon des inutilités. Le sublime doit fuir les détails. Ce qui, avait déjà remarqué Baudelaire en son "Salon de 1846", était facile pour les premiers artistes. Pour choisir, il faut posséder. En dessinant, il faut oublier toutes les sciences acquises. Pour atteindre la perfection, le dessinateur doit revenir à son enfance (ce qu'a fait Bonnard). Chez les très grands Maîtres, l'insouciance apparente des détails qui donne tant de simplicité est due à l'habitude de la décoration si décriée à l'Ecole des Beaux-Arts.

*

Le style ne s'obtient que par l'ampleur. Un artifice souvent employé par les Maîtres (Van Dyck) est de faire les extrémités proportionnellement petites. Ce qui se justifie d'ailleurs en partie avec nos modèles habituellement vêtus, par le manque de rayonnement de la tête et des mains toujours exposées à l'air et, de ce fait, plus basanées, plus cuivrées que le reste du corps bien protégé par les vêtements.

*
* *

Pour terminer, il me semble intéressant de chercher à connaître l'origine de cette tradition jusqu'à ce jour orale. L'interrogation des œuvres du passé doit nous renseigner. Il saute aux yeux que les peintres romans et les primitifs franco-flamands oeuvraient sans se préoccuper de nos règles. Ce n'est donc pas une très ancienne tradition française. Cherchons plus près de nous.

A la fin du Moyen-Âge, les rois de France ont implanté de force l'art italien en notre pays après une longue résistance partout visible, jusque et y compris le fief de l'art nouveau. Je pense particulièrement à la Salle de bal Henri II du Palais de Fontainebleau. Les artistes italiens de la Renaissance sont des hommes de grande culture, sortis à l'origine des ateliers d'orfèvres et de ciseleurs (alors en pleine activité), s'intéressant activement à l'art gréco-romain. Journellement, des statues antiques sont exhumées du sol au cours des fouilles ordonnées par les papes. C'est donc par la statuaire que l'art antique est connu des artistes italiens novateurs, à l'exclusion de la peinture qui, de par sa fragilité, n'avait laissé qu'un souvenir. Toute éducation artistique commence à la Renaissance (et cela pour longtemps) par l'étude des dieux de marbre retrouvés. On cherche à s'assimiler le caractère de la sculpture antique, caractère stéréotypé par les artistes de basse époque (les Renaissants ne distinguent pas les œuvres grecques des œuvres romaines). On pratique la mensuration des statues qui livrent deux canons de proportions. Quelle que soit son activité prédominante, l'artiste italien de la Renaissance reçoit toujours une formation de statuaire et, lorsqu'il se livre accidentellement ou régulièrement à la peinture, son idéal est de rendre le relief en

créant un trompe-l'oeil. Tout devient faux-semblant, tout est à la "blague". Le visiteur des monuments italiens de la Renaissance doute toujours de la tangibilité du spectacle qu'il contemple. Décor ou réalité ? Cette corniche, cette porte par laquelle s'aperçoit un joli jardin, cette loggia dont la balustrade donne asile à de beaux oiseaux ? C'est là le critère par excellence. Ce qui ne pouvait donner naissance qu'à un art matérialiste, à un art de creux et de bosses, à un art savant avec ses chambres claires tôt suivies de chambres noires transportables, préfigurant le règne du photographe.

A n'en point douter, voilà l'origine de notre tradition d'atelier, tradition qui reflète bien des préoccupations de statuaires où les profils et les valeurs (qui donnent le relief) ont la place d'honneur. Comme chacun sait, une statue est un ensemble de volumes déterminés par une succession de vues de côté se fondant les unes dans les autres. L'artiste italien le plus représentatif de cette formation est Michel-Ange, peintre par ordre, statutaire par tempérament, qui clamait d'ailleurs sur tous les toits : « *Je ne suis pas un peintre* », ce qui est bien notre avis. Le peintre authentique est un voluptueux pour qui la couleur est le centre d'intérêt. C'est en méditant devant les reproductions d'ignudi[8], de prophètes et de sibylles décorant le plafond de la Chapelle Sixtine, que j'ai compris l'origine de notre fameuse tradition académique. Tradition qui s'est élaborée en opposition à la culture picturale française, ce que l'on comprend bien en lisant les écrivains d'art italiens. Ouvrons par exemple le *Botticelli* de M. Carlo Gamba de la collection "Le musée de la Pléiade" à la page 43 et lisons : « *La renaissance réalistico-classique de l'art florentin eut aussitôt une grande renommée dans toute l'Italie, à une époque où les sciences humanistes rendaient populaire la compréhension de l'art antique à l'encontre du maniérisme international d'origine franco-lombarde qui, avec son artificialité précieuse et irréelle, fleurissait dans toutes les cours du Piémont à l'Ombrie, de la Vénétie en Sicile* ». Puis plus loin, page 47, M. Carlo Gamba parle de la lutte des artistes italiens contre la tradition d'au-delà des Alpes. Ce qui prouve, d'une part, la force de l'art français du haut Moyen-Âge et, d'autre part, démontre combien les jeunes peintres de notre pays ont raison de chercher à renouer avec notre passé. Si nous avons imité les étrangers pendant plusieurs siècles, nous pouvons influencer les autres nations.

Fier de tenir la solution, heureux d'avoir assimilé l'enseignement de mes bons Maîtres (dix-huit si je compte bien), de l'avoir digéré (en partie en écrivant ce livre), je me proposais de tirer profit de mon bagage et de réaliser de multiples chefs-d'œuvre. L'homme propose et Dieu, ou notre inconscient, dispose. Ce que je croyais être un commencement, un moyen, était en réalité une fin. Mon livre à l'usage s'est révélé une libération, un affranchissement. J'avais vomi la Renaissance. Depuis, journellement, je découvre à la suite de M. Eugénio d'Ors[9] que les arts ne sont pas immuables. Ils gravitent. Particulièrement la peinture (but secret de beaucoup de dessinateurs) oscille entre la sculpture et la poésie. En 1948, les peintres créateurs, qui s'intitulent d'ailleurs de tradition française (c'est-à-dire se réclament des peintres d'avant la Renaissance), ont complètement rompu avec

8 Ces *ignudi* sont des nus que Michel-Ange figura dans les fresques de la Chapelle Sixtine mais sans rapport avec le récit biblique. (Note de l'éditeur).

9 Eugénio d'Ors, *Du Baroque*. Paris, Gallimard, p. 139.

les sculpteurs pour s'acoquiner avec les poètes, ce que démontre le mouvement surréaliste. Les peintres photographiques - photographiques parce que tournés vers le passé de leur tendance régressive, de par leur infantilisme - ne comprennent pas notre époque, cherchent à calmer leur angoisse par un flot d'injures qu'ils déversent sur leurs virils rivaux.

Surtout que l'on m'entende bien. Ce que je dis plus haut n'est pas une attaque perfide contre le dessin qui est la base indispensable de toute formation artistique. Je ne regrette pas les nombreuses années passées à son étude. Je veux simplement faire comprendre que l'erreur est de ne pas considérer le dessin comme un moyen, et de chercher à transposer ses règles en peinture. Dans cette transposition, le moyen devient une fin. Le dessin est le pont aux ânes, pont qu'il faut utiliser pour passer et non pour séjourner. Voilà où est le mal dans l'état actuel du mouvement artistique. Il ne faut pas piétiner ni recommencer le passé. Celui qui n'avance pas recule, a dit sainte Thérèse. Pour un artiste, il n'y a qu'une tradition, celle qu'on invente. Il était passionnant de découvrir la perspective, l'utiliser de nos jours prouve une simple complaisance pour la science.

Notre époque, imbue de spécialisation, avide de pureté, cherche à ne plus confondre les genres. La ligne est l'apanage du dessinateur, la couleur le domaine du peintre et le volume la préoccupation du sculpteur. Henri Matisse qui pratique ces trois arts est la meilleure illustration de notre propos. Mais mélanger les trois genres peut être néfaste aux peintres et l'est souvent.

J'ai simplement tenu dans ce livre à mettre en garde mes lecteurs dessinateurs ambitieux d'aborder l'étude de la peinture contre une tradition périmée et dangereuse et, dans la mesure de mes moyens, à les bien orienter dès le début. Un professeur est toujours un peu responsable de ses élèves, j'ai voulu ne tromper personne. Tant pis si, à l'usage, mon travail se révèle un cheval de Troie dans la citadelle académique. Me relisant, je m'aperçois que je me suis départi de mon calme affecté, laissant voir mon tempérament passionné, emporté et... naïf. Cependant je ne rature rien, tant pis si l'on découvre l'homme à travers les lignes.

Ayant horreur et du "chic" et du "poncif", j'ai longuement hésité avant d'écrire les quelques ficelles de ce dernier chapitre, ficelles qui primitivement devaient être plus nombreuses. Des scrupules m'en ont fait supprimer quelques-unes.

J'ai également longuement balancé à recopier cette longue postface : en dernier ressort, je l'ai fait pour démonter qu'à notre époque, en dehors des concours, le dessin académique aboutit à une impasse, ce que m'a appris une assez longue expérience.

J'aurais peut-être dû me taire et agir avec prudence - la prudence de l'ermite que je vois poindre sur la neuvième lame ...[10]

Boulogne-sur-Mer, juin 1939
Fontainebleau, novembre 1948

10 Allusion au tarot. Cet ermite symbolise la sagesse et la prudence. (Note de l'éditeur).

Bibliographie sommaire

L'ouvrage de référence est le catalogue raisonné *Alfred-Georges Regner, 1902-1987, peintre-graveur,* publié en 2002 par Somogy éditions d'art et l'Association des Amis d'Alfred-Georges Regner, 240 pages, abondamment illustré ; on trouvera aux pages 236-237 une bibliographie détaillée.

Parmi les ouvrages plus anciens, on peut citer :

- 1951, Georges Turpin, monographie *A.-G. Regner,* Paris, Debresse Editeur, Collection "Palettes nouvelles".

- 1973, Yves Frontenac, *L'escalier de la nuit,* Paris, SNPD Editeur.

- 1999, E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs,* Gründ Editeur.

Expositions personnelles

- 1938 : hall de *La Voix du Nord,* Lille.
- 1941 : galerie *La Maison d'Art,* Boulogne-sur-Mer.
- 1953 : hall de *La Voix du Nord,* Boulogne-sur-Mer.
- 1956 : galerie Raymond Creuze, Paris.
- 1960 : salle des fêtes du théâtre municipal, Fontainebleau, peintures et gravures.
- 1966 : galerie Simone Florentin, Paris, gravures.
- 1966 : bibliothèque municipale, Fontainebleau.
- 1968 : musée Baron-Gérard, Bayeux, peintures et gravures.
- 1969 : château-musée, peintures et gravures, Boulogne-sur-Mer.
- 1969 : musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais, peintures et gravures.
- 1969 : musée des Beaux-Arts, Dunkerque, peintures et gravures.
- 1974 : hôtel de ville, Port-en-Bessin, peintures et gravures.
- 1982 : galerie *La Lanterne,* Bayeux, "60 ans de gravure et de peinture".
- 1985 : musée Baron-Gérard, Bayeux, peintures.

Abréviations

s.b.g. : signé en bas à gauche
s.b.d. : signé en bas à droite
s.h.g. : signé en haut à gauche
s.h.d. : signé en haut à droite

Remerciements

M. Patrick Gomont, maire de Bayeux

M. Loïc Jamin, maire-adjoint de Bayeux

M. Antoine Verney, conservateur du Musée Baron-Gérard, Bayeux

Mme Isabelle Robert, responsable du Musée de la Tapisserie de la Reine-Mathilde

qui ont facilité la présentation de l'exposition.

Mme A.-M. Ruard-Dumaine, présidente de l'a.a.A.G.R.

M. et Mme Daniel Gruyer, M. et Mme Yves Le Roux, Mmes Nicole Regner et Armelle Ygouf

Mmes Champion, Iselin et MM. Launay, Lhotellier et Testelin

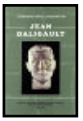
qui ont très aimablement prêté la majorité des œuvres présentées.

Le Personnel de la Direction des Archives du Calvados
qui a participé à la réalisation de l'exposition (secrétariat, convoiements, montage)
ou de la brochure (saisie, mise en page) :
Catherine Champeau, Marie-Camille Coiffu, Jocelyne Lair,
Catherine Montaigne, Gratien Mouget, Didier Paillard, Marie-Aline Pivet,
Rémi Pivet, Franck Prandt, Pascal Sellin
et l'imprimerie du Conseil général du Calvados.

Autres publications de la Direction des Archives du Calvados sur des artistes bas-normands

Du sang et des larmes
1994

Le salon des artistes bas-normands de 1926
1996



Centenaire de la naissance de Jean Daligault
1999

Basse-Normandie, terre d'artistes 1840-1940
2002

François Boitard
2003

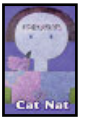
Yvonne Guégan, regards sur la guerre
2004

Artistes contemporains en Basse-Normandie, 1945-2005
2005

Gabriel Millet dessins et peintures
2006

Septime Le Pippre (1833-1871)
2006

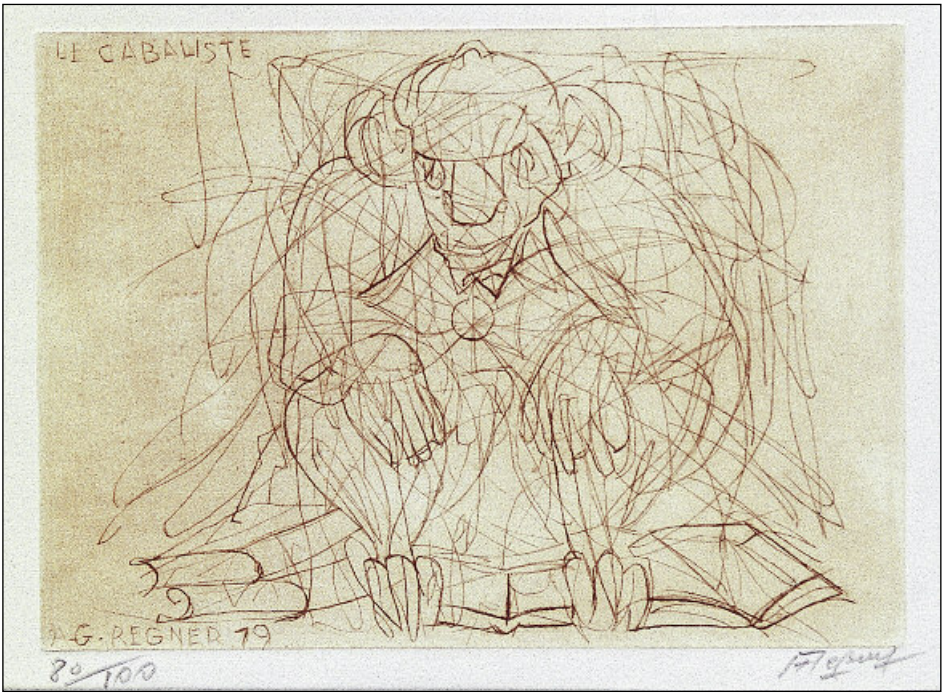
Yvonne Guégan, hommage 2006



Cat Nat
2007

Illustration 4e de couverture :

Le Cabaliste - Le rongeur de livres - Le rat de bibliothèque
Voeux 1979, *pointe sèche, 12,7 x 17,8 cm, s.b.g.*
C.R. n° 502, p. 194



Conseil Général
Calvados

Impression
Conseil général du Calvados
ISBN 978-2-86014-094-2